

ОКРИЛЕНІСТЬ СЛОВОМ

*Збірник наукових праць
на пошану
професора Степана Хороба*

ІВАНО-ФРАНКІВСЬК
МІСТО НВ
2019

Друкується за ухвалою Вченої ради ДВНЗ «Львівський національний університет імені Василя Стефаника» (протокол № 3 від 27 березня 2019 р.)

Відповідальний редактор та упорядник:

Роман Піхманець – доктор філологічних наук, професор (Львівський національний університет імені Василя Стефаника)

Рецензенти:

Ростислав Радишевський – доктор філологічних наук, професор, член-кореспондент НАН України (Київський національний університет імені Тараса Шевченка)

Наталія Малютіна – доктор філологічних наук, професор (Одеський національний університет імені Іллі Мечнікова)

О-51 Окриленість словом: збірник наукових праць на пошану професора Степана Яроба / Відп. ред., упорядн. Роман Піхманець. – Івано-Франківськ: Місто НН, 2019. – 684 с. + іл.

ISBN 978-966-428-673-9

До збірника увійшли статті з актуальних проблем сучасного українського літературознавства, підготовлені вченими-філологами з різних навчальних та наукових установ України. У них порушуються питання інтерпретації драматичного тексту, національно-етнічних вимірів художньої творчості, теорії та історії української літератури і компаративних і релігійних дискурсів, фольклорно-міфологічних засад поетичної ідейно-естетичної свідомості, а також повсякдення із забуття мовленнями, мисленнями і явищ.

Книга розрахована на літературознавців, мистецтвознавців, филологів, мовознавців, викладачів, аспірантів та вчителів.

УДК 821.161.2:06.09(082)

ISBN 978-966-428-673-9

© ДВНЗ «Львівський національний університет імені Василя Стефаника» 2019

ЗМІСТ

Богдан Грицишин. «Світлої ночі тумани розхристані...»	1
Роман Голод. БудУщим книги душу я тривожу.....	7
Степан Микущ. Добрий вечір, пане-брате!	9
Ольга Деркачова. Промені у келихах дерев	11
Наталя Мафтин. Науковий універсум Степана Хороба	13
Лариса Горболіс. Україноцентричність літературознавчих праць Степана Хороба	20
Ольга Слоньовська. Журналіст, літературознавець, людина	27

ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ КОДИ ДРАМАТИЧНОГО ТЕКСТУ

Лукаш Скупейко. Леся Українка й екзистенціалізм (міркування з приводу)	38
Тетяна Мейзерська. Трагічна діалектика як домінанта драматичного письма Лесі Українки	43
Марія Моклиця. Психоаналітичний наратив у драмі Лесі Українки «Камінний господар».....	50
Ольга Турган. Засвоєння традицій античної трагедії в драматургії Лесі Українки	62
Тетяна Вірченко. Брехтівська драма VS класична драма (аспект сценічності)	71
Роман Козлов. Театр народний / соціалістичний / національний (погляди Івана Франка і Бертольда Брехта)	76
Любов Процюк. Сутність драматичного конфлікту та його функціонування в українській драматургії кінця XIX – початку XX ст.	82
Оксана Семак. Функція ремарки у процесі конструювання національного характеру	86

НАЦІОНАЛЬНО-ЕТНІЧНІ ВИМІРИ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ

Людмила Тарнашинська. Національні джерела літературознавчої антропології: від Сковороди і Чижевського до новітніх напрацювань	94
Мар'яна Лановик, Зоряна Лановик. «Гамлетівське питання» у літературній дискусії XX століття: бути чи не бути українській європейській нації	106
Олександр Астаф'єв. Провідники нації у творах Шевченка	125
Микола Корпанюк. Касія Сакович – творець національного відродження	135

Сергій Гальченко. Особистісне і національне у вірші Т. Г. Шевченка «У Бога за дверима лежала сокира» (1848)	148
Алла Швеш. «Національне потугтя, доведене до кульмінаційного пункту» (оповідання Наталії Кобринської «Виборець»)	151
Ростислав Чопик. «Ще» на Сковороді, й що вийшло з Гоголевої «Шинелі»? (інтермедія-метонімія)	163
Олег Баган. Українська культура і самосвідомість доби Середньовіччя в націософських оцінках галицьких літературознавців кінця ХІХ – початку ХХ ст.	169
Василь Грещук, Валентина Грещук. Гуцульські діалектні риси у поетичній збірці «Карпати на трьох»	179
Микола Лесюк. Система голосних фонем у ковалівській говірці	181
Микола Васильчук. Художнє відтворення Гуцульщини в новелі Ольги Кобилянської «Битва» (1895)	194
Степан Микуш. Образ правди у «Кобзарі»	202
Алла Мартинець. Пам'ять, міфологія, код як елементи національної картини світу (на матеріалі роману Наталії Дев'ятко «Злато сонця, синь води»)	207

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Михайло Гнатюк. Читацька реакція як основа сприймання літературного твору	216
Петро Іванишин. Зовнішні та внутрішні фактори становлення українського літературознавства доби незалежності	228
Анна Ільків. До питання жанрових особливостей письменницького листа	239
Тетяна Качак. Дитина-читач і специфіка рецепції як оптика дослідження літератури для дітей та юнацтва	247
Борис Бунчук, Олеся Руснак. Сильвестр Яричевський – майстер українського вірша	257
Олександр Солецький. Іконічно-конвенційні коди українського бароко в парадигмі психоаналізу	264
Сергій Романов. Фемінізм як світоглядна платформа українського жіноцтва зламу віків (проблемний огляд)	275
Лариса Боднар. Маніфест українського романтизму	283
Микола Легкий. Проза Франка: проблеми періодизації	301
Олег Пилип'юк. Китайська словесність і поетологія доби Хань (206 до н. е. – 220 рр. н. е.)	310
Ірина Насмінчук. Іронія як механізм руйнування кордонів «тоталітарної цивілізації» (на матеріалі публіцистики Івана Багряного)	320
Галина Юрчак. Художньо-історіософська концепція роману «Рубікон Хмельницького» Юрія Косача	328

КОМПАРАТИВІСТСЬКІ ОБРИ

Леонід Рудницький. Іван Франко і австрійський культурний простір: вплив середовища на творчість поета	336
Богдана Крига. Іван Франко у «дзеркалі» старої української поезії	352
Валентина Наривская. Транскультурніє смислы бестселлера Курбан Салда «Али и Нино»	362
Ольга Харлан. Тасманиця як (не)пам'ять у прозі про мистецтво (романи Євгенія Кононенка «Жертва забутого майстра» і Трейсі Шевальє «Дівчина з перловою сережкою»	376
Святослав Пилипчук. Іван Франко та Еміль Золя: паралелі творчого досвіду	380
Валентина Барчан. Польська літературна школа Юрія Станиця	388
Надія Колощук. Епістолярний діалог Г. Кочура та І. Воронович: сімейний портрет в інтер'єрі «червоної доби»	397
Володимир Качкан. Із шевченкознавчих візій Яреми Гояна	409
Марія Федунь. Мемуарний дискурс Віктора Петрова (Домонтовича) у контексті доби	422
Наталія Кобзей. Інтермедіальні зв'язки у творчості Володимира Винниченка	428

РЕЛІГІЙНИЙ ДИСКУРС

Роман Голод. Іван Франко й Андрей Шептицький: у пошуках світоглядного порозуміння	436
Володимир Антофійчук. Рецепція Псалтиря у творчості Володимира Мономаха	443
Роман Піхманець. Михайло Драгоманов і релігія: природа явища	450
Ольга Бігун. «Лицарі святис»: реконструкція образу воїнства христового у творчості Тараса Шевченка	466
Наталія Вівчарик. Слово Благовісту в українській літературі	472
Ірена Іванкович. Мовний патріотизм патріярха Йосифа Сліпого	477

У ВИРІ СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ

Тарас Салига. «Із секретів поетичної творчості» Світлани Короненко	498
Володимир Панченко. Диптих про Ліну Костенко	519
Віталій Кононенко. Публіцистичний компонент сучасного художнього дискурсу	530
Галина Насмінчук. Інтертекст роману «Гаспид і Маргарита» Галини Тарасюк	540
Валентина Сасико. «Протирання дзеркала» Михайла Слабошпицького крізь призму розвитку української літератури межі тисячоліть	545
Євген Баран. Письменницька критика у 90-х роках ХХ століття: досвід Івана Андрусяка	555

МАЛОЗНАНІ ІМЕНА, ПОСТАТІ, ЯВИЩА

Микола Ільницький. «Збентежений» таланти (штрихи до портрета Я. Цурковського)	562
Любомир Сенік. Поетеса Могиланська Лада (Лада, Лідія) – розстріляна і невідома	571
Євген Нахлік, Оксана Нахлік. Іван Франко про свого попередника і сучасника – галицького правника, громадського діяча й літератора Василя Ковальського	586
Ігор Набитович. «Русь – для русинів!» Концепція національної ідентичності В. Федоровича – українського візійнера, письменника, ученого	603
Людмила Белінська. Діаіруші Лідії Бурачинської	613
Зоряна Родчин. Поетикальний світ трагедії Дмитра Николишина «Тайна»	620

ФОЛЬКЛОРНО-МІФОЛОГІЧНІ НАЧАЛА ЛІТЕРАТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ

Світлана Луцак. Міфологічні засади смислотворення у повісті «Захар Беркут» Івана Франка	628
Орися Легка. «...І місяць у повні дивиться оком Гоголя в око мені»: образ місяця у міфосвіті Наталі Лівицької-Холодної	634
Олеся Наумовська. У пошуках безсмертя: шлях міфічного й казкового героя (вертикальна площина)	648
Оксана Залевська. Міфологічні першооснови прозових творів Ростислава Єндика	656
Оксана Карбашевська. Історія сполученого королівства у фольклорі (на матеріалі балади Чайлда «Flodden Field», № 168)	665
Тетяна Данилюк-Терещук. Поетичний календар Б.-І. Антонича: етнічні виміри	670
НАШІ АВТОРИ	678

БРЕХТІВСЬКА ДРАМА VS КЛАСИЧНА ДРАМА (АСПЕКТ СЦЕНІЧНОСТІ)

Сучасному дослідникові драматургії не обійтись без теоретичного обґрунтування поняття «сценічність». Здавалося б, на допомогу мали прийти словниково-довідникові видання, але їхній аналіз радше ставить нові питання, аніж розв'язує вже існуючі. У більшості театрознавчих словників і лексиконів видовищність, дієвість, демонстративність визначаються критеріями сценічності. Переконана, що визначення цьому поняттю слід давати, виходячи з розуміння сутності першооснов – сцени й театру. Оскільки основне розуміння «сцени» – «місце, де здійснюються театральні вистави» [6, с. 665], тож, логічно, що «сценічність» – це «придатність для сцени, для театрального втілення» [9, с. 391].

Теоретик драми С. Хороб подає розуміння сценічності в контексті дослідження про українську одноактну драму: «Сценічність – це ускладнений процес театральної реалізації, за якого мовні знаки набувають нового текстуального забарвлення» [11, с. 74]. Літературознавець усвідомлює важливість цілісної розмови про життя драми, а також взаємозалежності якості драматургічного твору і розвитку театрального мистецтва. Цінними є міркування щодо глядацьких очікувань у сучасному театрі: «Нині ми звикли до театру, в якому можна стежити за розвитком сюжету, за подіями, за розмовою персонажів. У такого театру є своя сила, достоїнство, вони в демократизмі такого театру, в загальнодоступності, якщо говорити по-«березільськи». Ми й досі залишаємося в театрі тільки на рівні зовнішнього слухання слова, на рівні сюжету. Не заперечуючи цього в історії української драматургії і театру, все ж зауважимо, що театральність такого типу п'єс, як лірична драма В. Пачовського, сьогодні спонукає до значно важливішого й цікавішого: занурити глядача/читача у потік емоційного сприймання не тільки світу, а передовсім самих себе, конкретної людини, надто ж її внутрішньо-психологічної поліфонії чуттів і відчуттів» [12, с. 217].

Конструктивно до визначення *критеріїв сценічності* як основної вимоги драми підійшов А. Ткаченко: «Це і наявність виразно окресленого конфлікту [...]; і часопросторова сконденсованість, насиченість художнього світу; і розрахована на театральне виконання та масовий ефект повноголоса мова, з якою персонаж-актор має вступати у *діа-* та *полілог* зі сценічними партнерами й водночас *монологічно* апелювати до глядачів [...]; і не в останню чергу – врахування засобів *театральної умовності*, історично змінної і рухомої» [10, с. 100–101]. О. Клековкін дає таке розуміння поняття «сценічність»: «Це те, що притаманне театрові, відповідає його особливостям – виграшні сценічні ситуації, вміння драматурга і режисера будувати інтригу сценічного дійства» [5, с. 466].

На драматурга зокрема і театр загалом покладена велика відповідальність – «включитися в дійсність» [2, с. 93] – для того, щоб відповідати вимогам суспільства.

Для цього «необхідно природні події сприймати, так би мовити, зі здивуванням, тобто необхідно зректися їхньої "звичайності" для того, щоб їх зрозуміти» [2, с. 244].

Досвід Б. Брехта – шлях для глибшого осмислення проблеми в контексті протиставлення аристотелівської / неаристотелівської драм. Письменник повинен не тільки жити суспільним життям: розуміти, бачити і відчувати всі сторони людського буття, а й знати і розуміти театр. Подібна класична теза повністю гармоніює із сутністю епічного театру, який розглядається як «високохудожній театр зі складним змістом і значною соціальною метою. Стверджуючи вуличну сцену як основну модель епічного театру, ми надаємо йому чіткої суспільної функції і встановлюємо для епічного театру критерії, за якими можна визначити, чи йдеться про події, що сповнені сенсу, чи ні. Головна модель має практичне значення. Вона дає можливість режисерам і акторам, що працюють над виставою зі складними завданнями, художніми і соціальними проблемами, здійснити перевірку: наскільки чітка іще соціальна функція всього апарату театру в цілому» [2, с. 259]. Суспільна функція реалізується не тільки через наповненість фраз відповідним змістом, а й через здатність приносити духовну насолоду [2, с. 84], адже глядачі приходять у театр за гармонією.

Крім того, сценічна придатність виражається в характері дійових осіб, дієвості, гостроті конфлікту тощо. Так, характери дійових осіб повинні бути ясними та близькими глядачу. Аристотелівська драма визначає, що в п'єсі повинна бути сильна особистість, яка вивищується над іншими героями. Крім того, мають бути характери, які виконують функцію утримання інтриги на сцені: «Характер, що пропонує багаті можливості для декількох бурхливих сценічних зіткнень, об'єднаних внутрішньою логікою, може виявитися вдалою роллю, нехай навіть йому бракує глибини і складності» [1, с. 199].

Для того щоб чесно відтворити характер дійових осіб, донести його для глядача, потрібне розуміння необхідної єдності між драматургом і актором: «Драматург допоможе актору тим, що створить не просто характер, а роль» [1, с. 198]. А актор, своєю чергою, якісно зіграє цю роль і передасть характер. Отже, драматургу не достатньо просто створити характер, він повинен створити з характеру роль: «Стати нею він зможе тільки в тому випадку, якщо його вдасться з успіхом окреслити в небагатьох ігрових сценах» [1, с. 199]. Епічний театр також не заперечує важливості на сцені точно визначених індивідуальностей, але тоді сцена повинна характеризувати їх «як специфічний випадок і вказати на оточення, у якому можуть виявитися суспільні, переважно релевантні дії» [2, с. 251]. Б. Брехт помітив, що «негативний пер-

Для цього «необхідно природні події сприймати, так би мовити, зі здикуванням, тобто необхідно зректися їхньої "звичайності" для того, щоб їх зрозуміти» [2, с. 244].

Досвід Б. Брехта — шлях для глибшого осмислення проблеми в контексті протиставлення арістотелівської / неарістотелівської драм. Письменник повинен не тільки жити суспільним життям: розуміти, бачити і відчувати всі сторони людського буття, а й знати і розуміти театр. Подібна класична теза повністю гармоніює із сутністю епічного театру, який розглядається як «високохудожній театр зі складним змістом і значною соціальною метою. Стверджуючи вуличну сцену як основну модель сучасного театру, ми надаємо йому чіткої суспільної функції і встановлюємо для епічного театру критерії, за якими можна визначити, чи йдеться про події, що сповнені сенсу, чи ні. Головна модель має практичне значення. Вона дає можливість режисерам і акторам, що працюють над виставою зі складними завданнями, художніми і соціальними проблемами, здійснити перевірку: наскільки чітка іще соціальна функція всього апарату театру в цілому» [2, с. 259]. Суспільна функція реалізується не тільки через наповненість фраз відповідним змістом, а й через здатність приносити духовну насолоду [2, с. 84], адже глядачі приходять у театр за гармонією.

Крім того, сценічна придатність виражається в характері дійових осіб, дієвості, гостроті конфлікту тощо. Так, характери дійових осіб повинні бути ясними та близькими глядачу. Арістотелівська драма визначає, що в п'єсі повинна бути сильна особистість, яка вивищується над іншими героями. Крім того, мають бути характери, які виконують функцію утримання інтриги на сцені: «Характер, що пропонує багаті можливості для декількох бурхливих сценічних зіткнень, об'єднаних внутрішньою логікою, може виявитися вдалою роллю, нехай навіть йому бракує глибини і складності» [1, с. 199].

Для того щоб чесно відтворити характер дійових осіб, донести його для глядача, потрібне розуміння необхідної єдності між драматургом і актором: «Драматург допоможе актору тим, що створить не просто характер, а роль» [1, с. 198]. А актор, своєю чергою, якісно зіграє цю роль і передасть характер. Отже, драматургу не достатньо просто створити характер, він повинен створити з характеру роль: «Стати нею він зможе тільки в тому випадку, якщо його вдасться з успіхом окреслити в небагатьох ігрових сценах» [1, с. 199]. Епічний театр також не заперечує важливості на сцені точно визначених індивідуальностей, але тоді сцена повинна характеризувати їх «як специфічний випадок і вказати на оточення, у якому можуть виявитися суспільні, переважно релевантні дії» [2, с. 251]. Б. Брехт помітив, що «негативний персонаж набагато цікавіший за позитивного», що пояснюється критичним підходом у зображенні [2, с. 203]. Мова дійових осіб має бути очищеною від усього зайвого для того, щоб глядач сприймав сенс того, про що говориться [2, с. 105], адже саме він, за Б. Брехтом, є творцем художньої сутності п'єси, завдяки своїй співучасті у творенні характеру.

Розвиток дії, під яким розуміємо, за Дж. Лоусоном, «серію порушень рівноваги» [7, с. 228], дуже важливий для драми, тому що саме дія є двигуном розвитку конфлікту, розкриття характерів. А. Карягін, який будує свої погляди на основі арістотелівської драми, справедливо констатує: «Дія в драмі характеризується не тільки безпосеред-

німи стосунками людей – тут проходить кордон власне театру, “мистецтва діючої людини”, а й тим, що драма завжди зображує єдину, цільну фазу цієї дії, діалектичного процесу розвитку суспільних протиріч, їх переходу в інший стан, перетворення вихідної ситуації в нову якість» [4, с. 155]. Б. Брехт уважав, що подію чи характер, навколо яких розгортається дія, слід очутити, тобто «позбавити [...] усього очевидного, знайомого, зрозумілого і збудити, відтак, здивування і зацікавленість» [2, с. 259]. Зробити це слід з однією метою – «виховати у глядача аналітичне, критичне ставлення до відтворюваних подій» [2, с. 263]. Механізм реалізації зовні видається доволі простим: «Слід показати, як змінюється співіснування людей (і водночас, як змінюється сама людина). Це можливо лише тоді, коли націлити свою увагу на все нестійке, хитке, відносне, коротко кажучи, на суперечності у всіх станах, які мають нахил до переходу в інші суперечливі стани» [2, с. 208]. Всі суперечності крім того мають поставати мінливими – усе це разом дасть змогу глядачеві висловлювати «плідну критику із суспільно значущої точки зору» [2, с. 254].

У концепції Б. Брехта відчутне зміщення акцентів з розвитку подій на фабулу. Залучення *всіх* подій із художнього твору виправдано тим, що подібний підхід розширює обрії всього того, що не тільки «можна критикувати і змінювати» [2, с. 116], а головне – «містить у собі ту інформацію та імпульси, які мають викликати в публіки задоволення» [2, с. 116].

До цього епізоду ми вели мову лише про драматурга, акторів і глядачів, але Б. Брехт відповідальність за ефект покладає не лише на них: «Фабулу тлумачить, висловлює і втілює весь театр: актори, постановники, гримери, костюмери, музиканти та хореографи. Всі вони об'єднують свої можливості в одній загальній справі, не втрачаючи при цьому своєї незалежності» [2, с. 120].

Узагальнення поглядів літературознавців дає право стверджувати, що конфлікт – це зіткнення різних, часом протилежних інтересів, яке приводить до боротьби. Конфлікт як головний стрижень п'єси має бути актуальним, захоплюючим: «Єдиний закон для театру – об'єктивна логіка розвитку конфлікту, дії. І вона повинна бути осмислена з позицій сучасності» [8, с. 76]. Для Б. Брехта також неприпустиме існування безконфліктної драматургії, але конфлікт для теоретика епічної драми важливий інший – той, що виникає в глядацькому залі: «Ми тепер уже не зможемо створювати безконфліктну драматургію, тобто сценічну дію, що не викликає конфлікту в глядацькому залі» [3, с. 192].

Саме конфлікт породжує інтригу, під якою розуміємо «один зі способів організації драматичної дії за допомогою складних і заплутаних подій. Інтрига створюється свідомими вчинками однієї зі сторін боротьби і допомагає драматургові зацікавити глядача напруженістю дії» [5, с. 264]. Сценічна п'єса повинна містити таку інтригу, яка зацікавлюватиме глядача, змушуватиме стежити за розвитком подій, замислюватися на розв'язкою конфлікту. Для Б. Брехта дуже важливо, щоб у стані конфлікту знаходились не тільки дійові особи кожної конкретної п'єси, а розум і почуття актора, глядача: «Розум і почуття приходять у велику продуктивну суперечність. Почуття ра, глядача: «Розум і почуття приходять у велику продуктивну суперечність. Почуття штовхають нас до найвищого напруження нашого розуму, а розум очищає наші почуття» [2, с. 204].

Суттєвим інструментом для актора, режисера під час роботи над виставою є ремарки. Уважна робота актора над ними, на думку Б. Брехта, дасть змогу простежити еволюцію розвитку характеру дійової особи, а головне – досягти стану відчуженості, відчувши який глядач буде усвідомлювати не тільки порушені драматургом соціальні проблеми, а й сприймати актора як людину, що майстерно грає роль: «Так само, як актор не повинен вводити в оману свою публіку, немов на сцені не він, а вигаданий образ, не мусить він і ошукувати її, ніби на сцені відбувається все вперше і востаннє, а не заздалегідь завчене» [2, с. 106]. Ретельна робота актора над ремарками формує його вміння «в усіх важливих місцях показувати, що саме він робить, і до того ж підкреслити, довести до відома глядача і віддати на його суд те, чого він не робить. [...] Технічне вираження такого прийому називається фіксацією не – а» [2, с. 266].

Для естетики Б. Брехта ключовою є категорія гармонійного. Тож не дивно, що змістоформальні чинники сценічності розглядаються ним у нерозривній єдності, з виразною перевагою перших: «Досягнення в галузі театральної техніки – це досягнення лише тоді, коли вони служать реалізації змісту...» [2, с. 135]. Серед формальних варто назвати функціональну призначеність усіх речей, що є на сцені («усе, що стоїть на сцені, повинно грати, а тому, що не грає, нема місця на сцені» [2, с. 531]), позбавленість прив'язаності до певного приміщення («Театральний художник, [...] при обладнанні сцени не повинен більше домагатися створення ілюзії якогось певного приміщення чи певної місцевості» [2, с. 121]), синкретизм мистецтв («Отже, музика має багато засобів утвердити на сцені свою самостійність і запропонувати своє вирішення теми; проте вона може служити такою і для переведення дії у план розваги» [2, с. 121]).

Отже, для того, щоб твір був сценічним необхідні насамперед знання й майстерність не тільки драматурга, а й акторів і режисера. Театрознавці, прихильники арістотелівської драми, доцільно називають три універсальні групи знань: наукова ерудиція, знання законів художньої творчості й художня майстерність. До *першої групи* слід віднести знання законів сценічної майстерності, психології сприймання глядачами вистави, щоб уміти не тільки викликати захоплену увагу, а й «тримати її в напруженні до самого кінця вистави» [5, с. 466]. До *другої* – усвідомлення сутності образності, художності, важливості національного колориту; знання засобів творення дійових осіб з виразними й відмінними характерами, відтворення епохи, оприявлення гострих конфліктів, дієвості (і підпорядкованості дії надзавданню п'єси), гри; «уміння бути яскравим, лаконічним, ударним у своїх виразжальних засобах» [5, с. 466]. До *третьої* – майстерність у створенні видовищних сцен, сповнених виразними сценічними ситуаціями, розгортанні інтриги, увага до речей, які не тільки складають малюнок акторської гри, а і є сценічними знаками. Урешті – наявність «вічного» начала, яке забезпечить тривалу, а то й вічну увагу театралів. При чому справедливо не виключають можливості при роботі зі сценарієм «виключити із вистави непотрібні сьгодні фрагменти тексту, інколи навіть і специфічні частини п'єси, породжені самим типом вистави, сучасним автором, але архаїчним з точки зору сьгоднішніх уявлень» [8, с. 98], що робить ці погляди спільними із брехтівськими. Як спостерігаємо дотичність і в усвідомленні провідної функції

театру – соціокультурної. Б. Брехт ставить глядача на нову вільну позицію, наголошує на його контактів з актором: «Театр уже не воліє сп'янити глядача, подарувати йому ілюзію, примусити забути свій світ, примирити з власною долею. Театр відкриває глядачеві світ для боротьби» [2, с. 269].

Отже, здавалось би, попри концептуальну відмінність концепцій а/неарістотелівської драм, спостерігається схожість поглядів на засоби досягнення сценічності. Ставлячи спільні цілі, представники концепцій бачать різні шляхи їх досягнення. Особливо це стосується найважливішого – художності. У класичній драмі художність закладена переважно в змісті п'єси, яку актори мають точно відтворити, в епічному ж театрі Б. Брехта художність власне народжується під час опрацювання актором сценарію, а також взаємодії глядача з актором, коли останній своєю недосказаністю породжує численні потрактування. Нині актуально, щоб представники сучасного театру використовували весь існуючий арсенал, щоб примусити глядача думати і сприяти його катарсису.

Література

1. Бентлі Е. Життя драми. М.: Айриспресс, 2004. 392 с.
2. Брехт Б. Про мистецтво театру: збірник. К.: Мистецтво, 1977. 364 с.
3. Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания в пяти томах. М.: Искусство, 1965. Т. 5. Ч. 2. 566 с.
4. Карягин А. А. Драма как эстетическая проблема. М.: Наука, 1971. 222 с.
5. Клековкін О. Theatrica. К.: Фенікс, 2012. 799 с.
6. Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром'як та ін. К.: Академія, 1997. 752 с.
7. Лоусон Д. Г. Теорія і практика створення п'єси і кіносценарію. М.: Мистецтво, 1960. 559 с.
8. Сахновський-Панкєєв В. О. Драма і театр. К.: Мистецтво, 1982. 130 с.
9. Словарь литературоведческих терминов. М.: Просвещение, 1974. 509 с.
10. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства). К.: Правда Ярославичів, 1998. 448 с.
11. Хороб С. І. Літературно-мистецькі знаки життя (Літературознавчі й театрознавчі статті, дослідження і публіцистика). Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2009. 390 с.
12. Хороб С. І. Театральність поетичної драматургії Олександра Олеся. Султанівські читання. 2014. Вип. 3. С. 214–225.